El Real Sitio
de La Granja de San Ildefonso
Retrato y escena del Rey

Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio: Farinelli, artífice de una resurrección

MARGARITA TORRIONE
Universidad Toulouse-Le-Mirail

«Al poderoso ympulso de mi acempto, lo ynsensible reciva movimiento»
Ceder honor por honor

Llegada a La Granja y ruptura con Londres

San Ildefonso bullía de proyectos y calores estivales aquel año de excepcional sequía. Para las obras a realizar en el palacio por Giovanni Battista Sacchetti (bóveda de las galerías, cimientos y fachada al jardín de la cascada...), había que desmantelar los tres «Cuartos Bajos» tratando de no dañar la decoración de Procaccini. En este bello y cambiante marco, al que iban llegando los mármoles de Carrara y de Génova, hizo su entrada a primeros de agosto de 1737[1] el cantante lírico más adulado de Europa: el *castrato* napolitano Carlo Broschi, conocido artísticamente por Farinelli o Farinello, mito vivo de la ópera italiana que por aquellas fechas hacía furor en Londres. Allí actuaba desde 1734 para la Opera of the Nobility, contratado por mediación del embajador británico en la Corte de Turín, Lord William Cappel, Conde de Essex. En su viaje hacia España se había detenido unos días en París, en casa del Príncipe de la Torella, embajador del rey de Nápoles, cantado en las del Príncipe de Carignano y Princesa de Rohan, y el 9 de julio en Versalles, ante Luis XV y su corte. El 15 se puso en camino: «Non manco di avisarli come da qui un' ora mi pongo in viaggio per la Corte di Spagna», escribe al Conde Sicinio Pepoli, amigo, asesor y administrador de sus bienes en Bolonia[2]. Venía en posta prestada por el embajador italiano para mayor seguridad en el viaje, pues traía consigo una piedra preciosa que Isabel Farnesio había encargado a un negociante londinense y «che fu pagata 20 mila doble d'oro»[3]; tenía la firme intención de regresar pronto a Londres para cumplir sus compromisos de temporada, refiere el historiógrafo inglés Charley Burney, que le visitó en Bolonia en 1770[4] cuando recogía materiales para su *General History of Music*; versión de Carlo Broschi biografiado muy distante de las esperanzas con que el artista Farinelli llegaba a San Ildefonso.

Ajeno a cuanto sucedía en su entorno, Felipe V estaba sumido en los «vapores» de una de sus cíclicas crisis de «melancolía hipocondríaca», rayana en la demencia. Apenas salía ya de caza, faltándole fuerzas para practicar aquel deporte que tantas horas de su juventud había acaparado, y sólo soportaba la distracción de la música de cámara. Contrariamente a lo que se viene afirmando desde las memorias del Duque de Luynes[5] sobre su insensibilidad musical (uno de los sambenitos que la historia al uso ha colgado a don Felipe y sólo merece Carlos III), la Princesa Palatina, cuñada de Luis XIV, recuerda que en Versalles era la música lo único que, fuera de la caza y los juegos de destreza a caballo, atraía al adolescente Duque de Anjou y a sus hermanos

los Duques de Bourgogne y de Berry: «Lorsqu'il y a appartement, ils arrivent juste au moment où la musique commence, et décampent dès qu'elle est finie. Ils ne vont jamais dans le monde»[6]. Farinelli fue el más famoso pero no el único músico de mérito llamado a la Corte de Felipe V; en 1713, pocos meses antes de morir la reina M.ª Luisa Gabriela de Saboya, vino a Madrid desde Roma el «Intendente de la Música» del rey Jacobo II de Inglaterra, Abel Anglois, a quien se solicitó para cantar en la Real Capilla como solista, teniendo el honor de presentar al rey y a la Corte «ses très humbles services dans l'art de la Musique, dans lequel il a eu le bonheur de plaire à Sa Majesté Tres Chrêtienne [Luis XIV], et à plusieurs Princes de l'Europe»[7]. Si apático resultó Felipe V en muchos terrenos no lo fue en el musical hasta bien avanzada su enfermedad; la herencia melancólica que por línea materna llevaba dentro se desató a la muerte de su primera esposa y el frágil mecanismo de su mente empezó a dar señales de alarma. En fechas próximas a la llegada de Farinelli las cuentas de las «Jornadas» de Aranjuez, San Ildefonso y San Lorenzo prueban que el rey tenía frecuentes conciertos en su cuarto, a cargo de un escogido ramillete de entre diez y quince músicos de su capilla: los violines Gabriel Terri, Cosme Pereli, Pablo Facco, Miguel Badía, Felipe Dalp, y violones Domingo Porreti (maestro del infante don Felipe) y Bernardo Alberich, amenizaban puntualmente las veladas de aquel monarca que vivía de noche. Pero durante largos años, los favoritos para «el acompañamiento diario en la diversión de oír a Farinelo» serán Porreti, Terri y el violinista Domingo Ciani[8]. Tampoco faltaban en las jornadas el compositor placentino Francisco Courcelle –Corselli, en la italianizante Corte de Madrid–, maestro de la Real Cámara de Felipe V y de música de las infantas (director de la Real Capilla en 1738), el maestro de guitarra Pierre Marechal-Paisible, Christian Scio, «maestro de danzar», sucesor del francés Michel Gaudrau, a quien acompañaba en sus lecciones José Camat, «sonador de violín», Domenico Scarlatti, maestro de clave de la Princesa de Asturias, M.ª Bárbara de Braganza, y el copiante de música Lorenzo Almón con uno o dos ayudantes. Sólo en fiestas muy señaladas, especialmente el día del Corpus en Aranjuez, la capilla actuaba al completo.

El Siglo las Luces creía confesadamente en los efectos benéficos de la música sobre las afecciones anímicas (no faltando pintorescos tratados relativos a tema tan antiguo[9]), y la reina de España se inspiró en el ejemplo familiar de Matteo Sassani, Matteuccio, otro soprano napolitano que su tía, Mariana de Neoburgo, había hecho venir a Madrid en noviembre de 1698 para aliviar con su voz, formada en el brillante estilo de Alessandro Scarlatti, los últimos meses de vida de Carlos II. A falta de los sólidos conocimientos y las dotes para la música que poseía la Princesa de Asturias, la melómana doña Isabel consumía la italiana con pasión. El rey de Nápoles enviaba a su madre, y a su hermana M.ª Ana Victoria a la Corte de Lisboa, en «un cajoncito cubierto de encerado», las partituras y libretos de las óperas que se iban estrenando en el Teatro de San Bartolomé y, a partir de 1737, en el nuevo Teatro Real de San Carlo[10]; la reina conocía de reputación a Farinelli, por haber actuado en varias ocasiones para su familia en el teatro ducal de Parma[11], gozando del amistoso patrocinio de sus tíos Francisco y Antonio Farnesio. Dispuesta a luchar contra el deterioro mental de su esposo, la animosa parmesana requirió a Farinelli por mediación de don Tomás Geraldino (Sir Thomas Fitzgerald), que había asumido la Secretaría de la Embajada de España en Londres en 1735, al cesar como embajador el Conde de Montijo, y luego sería ministro plenipotenciario de Felipe V en la Convención del Pardo. Carlo Broschi abandonaba Londres en primavera para oxigenarse y disfrutar en el campo de su corto período de inactividad belcantista. Tenía treinta y dos años y estaba en la cumbre de su carrera. Los teatros de Europa, las cortes y capillas lo reclamaban, las damas se pasmaban por aquel divo treintañero con aire de eterno adolescente, la crema de la buena sociedad incensaba su hermosa voz de soprano, capaz de cubrir los últimos agudos del clave y caer en vertiginosa cascada hasta los registros graves del contralto. La extensión de sus capacidades vocales, el refinamiento de su técnica construida con tesón, le habían convertido en la figura más cotizada de la época, servido además por la reputación de ser un artista modélico, escrupuloso cumplidor de contratos y excelente profesional. Su biógrafo y contemporáneo Giovenale Sacchi dejó el siguiente testimonio de su esti-

lo: «Il suo trillo era granito, uguale, o come dicono tondo, e dell'istessa forza, benchè lungo assai dal suo principio alla fine. Soavissime erano le appoggiature tanto ascendenti, quanto descendenti; perfetti i mezzi trilli, perfetti, e ben distinti i gruppetti;... nessuno ebbe la messa di voce più ammirabile del Broschi. Egli raccogliea innanzi il fiato in grande quantità, poi lo dispensava con tal misura, che lunghissimamente oltre l'aspettazione d'ognuno sosteneva la voce con forza, e dolcezza inimitabile»[12]. Lejos de las excentricidades de muchos compañeros de profesión corrompidos por el triunfo, de carácter afable y reservado, Farinelli se perfila en su correspondencia con el Conde Pepoli como un entusiasta-melancólico, dotado de un excelente sentido del humor. El personaje fascina por sus inimitables cualidades musicales, abundantemente descritas en testimonios coetáneos, pero también por su delicadeza, inteligencia y compleja personalidad: creativa y metódica, introvertida y briosa, mundana y discreta a un tiempo. Era culto, de amena compañía (Felipe V la apreciaría tanto como el lenitivo de su voz), con una prestancia innata que emanaba de toda su persona y se refleja en los numerosos retratos conservados. Prototipo del *castrato* longilíneo, *fu di altezza straordinaria* recuerda Sacchi, bien formado, de piel clara, ojos oscuros y vivísimos pero tintados de una melancolía contra la que luchó toda su vida y que le ayudaría a captar psicológicamente la dolencia del rey Borbón.

El milagro musical que Isabel de Farnesio esperaba se cumplió en el Palacio de La Granja una tarde en que Felipe V, encerrado en la fresca penumbra de su cuarto, frente a los tilos del Bosquete de los Vientos, oyó resonar como un eco la sobrehumana voz de Farinelli y aquel moderno Orfeo le resucitó de su intermitente locura, convirtiéndose en imprescindible y cotidiana terapia. Retomando cierto gusto al aseo de su persona y a los asuntos de gobierno, Felipe V le nombra el 25 agosto de 1737, «Músico de Cámara de sus Magdes. dejando de cantar en los Teatros públicos» y el 30 del mismo «Familiar Criado mío, con dependencia sólo de mí y de la Reyna mi muy chara y muy amada Esposa, por su singular avilidad y destreza en el cantar», concediéndole un sueldo de 135.000 reales al año (equivalente a su *cachet* londinense), exención del impuesto de la media anata, coche y tiros de la real caballeriza y alojamiento en palacio[13]. De manos de los reyes y de los Príncipes de Asturias, Fernando y Bárbara, recibió valiosas joyas (detalladas en su primera carta desde España a Pepoli) y los infantes Felipe y Luis Antonio le entregaron 800 doblones efectivos. Farinelli explica cómo se produjo la «súbita» propuesta de San Ildefonso, tan meditada por la reina, quien tenía por táctica afinadísima (Saint-Simon la radiografía en sus *Mémoires*) esperar el momento más oportuno para que lo que su voluntad imponía pasara por discreta sugerencia, temiendo producir en su esposo un efecto obstinadamente contrario a sus objetivos: «Nel termine della mia partenza [per] Londra per compire colà i dritti del mio contratto con quella direttione, le Maestà Loro doppo cantata un'aria mi chiamorono ai loro piedi, con dirmi che volevano ch'io restassi al loro Real Servizio. Esposi quello che doveva un giovine onorato con il contratto descritto alla mano. A questo risposero: "Noi rispondiamo al vostro decoro. Resta sopra di noi il tutto". In virtù di questo, sul fatto si diede ordine a questo Ministro di Stato, come al Ministro Britannico di scriverne alla Direttione [de la Ópera de Londres]»[14]. En efecto, el 26 de agosto mismo el Primer Secretario de Estado y Despacho, Sebastián de la Cuadra, prevenía a Geraldino: «No habiendo el Rey consentido al Músico Dn. Carlos Broschi llamado commúnmente Farinely, que vino de esa Corte se restituya a ella por haber gustado de su voz, lo prevengo a V.E. afin de que lo participe desde luego a los Emprendedores o Arrendadores del Teatro de Óperas en que cantaba, para que tengan tiempo de buscar otro Músico que supla a este en el Teatro»[15]. Encabezada por duques y lores de prestigioso apellido, la Ópera de la Nobleza protestó enérgicamente, pues la pérdida del cantante ponía en difícil tesitura a la empresa, y le instó a respetar los términos de su contrato en razón de las consecuencias artísticas y financieras que acarrearía una ruptura: las óperas previstas para los carnavales de 1738 se habían compuesto o seleccionado en función de su protagonismo. Un carteo diplomático tenso circuló entre San Ildefonso, Londres y Madrid; los empresarios londinenses, que eran los primeros señores del reino, dedicados por gusto a la dirección del teatro lírico, hicieron caso omiso de los «vigorosos oficios» pasa-

dos por la embajada de Felipe V y presionaron a Farinelli para obligarle a cumplir sus compromisos o cubrir los perjuicios económicos que causaría su ausencia, a cuyo fin retuvieron el dinero de su fianza y le embargaron 700 libras que tenía depositadas en la banca de Londres. El real bolsillo de Felipe V cubrió las pérdidas del músico. En la Corte madrileña y en Italia, aquel nombramiento (expedido con la misma celeridad con que Fernando VI le impondrá en 1750 la Cruz de Calatrava, reservada a la nobleza) suscitó vivos celos: «Il diploma che leggerà ha sorpreso ognuno in questo cielo, perché da che è Spagna non è uscito mai l'eguale. In Italia dicono ch'io sono stato avvelenato per la gelosia de'Grandi»[16], escribe el cantante a Pepoli enviándole una copia del real decreto.

El 28 de agosto el maestro José Nebra salía excepcionalmente de Madrid hacia San Ildefonso, era presentado a Farinelli y unía las notas del órgano de la Colegiata y del nocturno clavicordio a los violines que acompañaban el canto del *virtuoso*[17]. En diciembre, el sardo Domenico Maria Sani, aposentador del Real Sitio, anunciaba a Sebastián de la Cuadra que para la próxima Jornada (1738) no encontraba habitación suficiente para acomodar a «Farinello» y a los músicos que debían seguirle, «sin estrechar a muchos, que en rematar la referida Casa [de las Alhajas, en construcción] mudaré a ella»[18]. Mientras vivió el primer Borbón, el Palacio de La Granja fue escenario privilegiado de la música íntima –a la que hay que asociar por unos años a los jóvenes infantes–, del canto de Farinelli, de serenatas y comedias pero no de óperas de tramoya como lo fueron los del Buen Retiro, Aranjuez y El Pardo; demasiado alejado de Madrid, resultaba oneroso y complicado mobilizar la profusión de operarios, pertrechos y carromatos que precisaban tales montajes. El corral de comedias que se levantó con licencia de Felipe V en 1735 (abandonado ese mismo año) en las afueras del Real Sitio de La Granja, junto a la Puerta de Segovia[19], y el teatrillo o «coliseo» construido en 1739 por «los Apoderados de la Compañía Cómica Ytaliana» dentro del recinto, «detrás de la Casa de Quarteles de los Guardias de Ynfantería»[20], no tuvo en este reinado más que un uso episódico y ajeno al interés de la real pareja. Sin embargo, conducida por Farinelli, la doméstica música de Felipe V comenzó en el Marly segoviano una trayectoria hacia proyectos ambiciosos y durables, plenamente realizados bajo el gobierno de su hijo Fernando.

Los motivos que llevaron al divo a encerrarse con un rey enfermo, en una de las cortes más morosas de Europa por aquellas fechas, renunciando a la celebridad pública y a una libertad de elección en sus compromisos celosamente preservada hasta entonces, resultan más fáciles de entender a la luz de su correspondencia. Diecisiete años de trotamundos de lujo, entre escenarios y caminos, aun pagados a precio de oro, empezaban a pesarle, consciente de que la agilidad de su garganta no duraría otros tantos. Farinelli amaba profundamente la música pero no el estridente mundillo belcantista (sus cartas a Pepoli y la correspondencia de Metastasio contienen abundantes alusiones), era demasiado lúcido como para ocultarse que los estilos pasan y el gusto del público es tornadizo: prueba de ello, la guerra de bandos teatrales en la que se había visto implicado como artista en Londres, una temprana *Querelle des Bouffons* entre los partidarios de las óperas de Haendel para el Teatro Real, Coven Garden, capitaneado por Jorge II, la reina Carolina y la Princesa de Orange, y los de la ópera italiana para el Teatro de la Nobleza, Haymarket, conocido por «Ópera de la Nobleza» o «de los Rebeldes». Este útimo, donde Farinelli cantaba bajo la dirección del compositor napolitano Nicolò Porpora, su ex maestro, y esporádicamente de la de su propio hermano, Riccardo Broschi, lucía como estandarte lírico-político a Federico Luis, Príncipe de Gales, hijo penosísimo de la familia reinante. Farinelli tenía muy presente que en una profesión tan aleatoria y dura como la suya muchos «músicos de voz» reputados acababan sus días oscuramente, olvidados por quienes antes los encumbraran, y súbitamente, frente a dudas e incertidumbres de futuro, España le había brindado una gloriosa retirada y un dorado refugio: «Dio ha esaudito le mie preghiere più tosto di quello ch'io speravo: l'anno prossimo [1739] avevo di già fissatto il no cantar più in Teatri, non potendo ne più soffrire né le fatiche né il Teatro, né il costume della turba. La Divina Provvidenza, la quale non mi ha mai mancato, ha inspirato nel core di questi Gloriosi Monarchi [per] quel poco mio merito mille clementissime grazie in un punto,

onde posso dire adesso con bella pace: *haec est requies mea*. Con maggior gloria non potevo lasciare quelle tavole alle quale devo dirne tutto il bene, perché mi hanno condotto al più felice termine della vita umana»[21]. Esta confesión suya y el hecho de que antes de abandonar Londres compusiera un *Ossequioso ringraziamento per le cortesissime grazie ricevute nella Britannica Gloriosa Nazione* (partitura conservada en el British Museum), cuyos versos más son un adiós que un hasta pronto, prueban que estaba decidido a quedarse en Madrid, a poco que sus servicios fueran apreciados por la reina.

Primeras actividades palaciegas del «Familiar Criado»

Desde agosto de 1737, convertido en la medicina del rey, Farinelli tuvo que ingeniárselas día tras día para atenuar su neurastenia y mantenerlo alegre. Nocturna, puntual, irremplazable, la terapia canora duraba desde la media noche hasta el amanecer, entre arias, minuetos y conversación con la real persona, quien durante su estancia en el benigno clima sevillano había acentuado el desarreglo de sus horas de sueño, obligando a la reina a imitarle. Hacia media noche, después del «almuerzo», Felipe V le hacía venir a su cuarto y le escuchaba cantar acompañado por el trío de cuerda. Hacia las cuatro o cinco de la madrugada se le servía la «cena» y Farinelli pedía licencia para retirarse. Durante los nueve años que duró la vida de Felipe V, Farinelli tuvo que sumarse al sonambulismo de las personas próximas al rey (Isabel de Farnesio lo conservaría hasta su muerte), de los ministros y del servicio: «Dal primo giorno che qui arrivai seguito quella medesima vita di cantare tutte le sere ai Piedi Sovrani [...], mi conviene pregare Iddio che mi conserva in salute per continuare la vita presente: mi bevo tutte le sante sere 8 in 9 arie in corpo. Non v'è mai riposo» [22]. En el inventario legal de sus bienes, conservado en el Archivo de Estado de Bolonia[23], se especifica que en una bolsa de damasco carmesí galoneada de oro Farinelli guardaba «parte della Musica cantata in vita di Filippo Quinto di Gloriosa Memoria», compuesta de cientos de arias y sonatas de Pergolesi, Leo, Hasse, Scarlatti..., para confusión de quien ha escrito que los gustos musicales de Felipe V

[FIG. 122] ATRIBUIDO A G. WEIKERT, *IL PARNASO CONFUSO*, FIESTA TEATRAL DE METASTASIO: REPRESENTACIÓN FAMILIAR EN EL PALACIO DEL SHÖNBRUNN. BAILE DE INFANTES Y DETALLE DE LOS TRAJES DE ESCENA. MUSÉE NATIONAL DES CHÂTEAUX DE VERSAILLES ET DE TRIANON, VERSALLES

eran monótonos hasta la caricatura, exigiendo noche tras noche hasta su muerte las mismas cuatro arias en la garganta esclava de su terapeuta; más lógico parece suponer que sintiera una predilección obsesiva por algunas, propia de su dolencia neurótica. El Duque de Saint-Simon afirma en sus *Mémoires* que, pese a su prematuro deterioro físico, era además un excelente bailarín de salón (habilidad que heredaron sus hijos Luis y Fernando), atizado siempre por el ánimo entusiasta y festivo de su esposa parmesana.

Aunque no es comparable el poder ejecutivo otorgado a Farinelli durante los nueve años que sirvió a Felipe V con la libertad, protagonismo y medios económicos de que dispuso

bajo Fernando VI para organizar la empresa teatral del Buen Retiro, llamada a convertirse en un auténtico mito europeo, su influencia selectiva sobre la música y el teatro italiano fue inmediata. Desde 1738 hasta la muerte del primer Borbón en 1746 se sentarían las bases de los futuros esplendores líricos de la Corte fernandina, descritos con lujo de detalles por la *Gaceta de Madrid*[24] y por su orquestador Farinelli en el valioso manuscrito-memoria que dejó sobre ópera y fiestas reales[25].

[FIG. 123] ANÓNIMO, *CARRO CON DOSEL PARA UNA ESCENA DE ENTRADA TRIUNFAL O UNA COMPARSA DE ÓPERA*, SIGLO XVIII, ACUARELA SOBRE PAPEL. BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID

Además de aquellos diarios conciertos ante los reyes, Farinelli tomó enseguida a su cargo los espectáculos del «domestico theatro» que ocupaban las tardes de Felipe V, en su cuarto o en efímeros escenarios construidos para alguna celebración especial. El Salón de los Reinos, situado en el ala norte del Palacio del Buen Retiro (hoy Museo del Ejército), o el Salón de los Espejos, antecámara oriental del Casón o salón de baile, sirvieron puntualmente de sala de espectáculos o de escenario en cumpleaños, esponsales y efemérides. El 1.° de mayo, día de San Felipe y Santiago, el 19 de diciembre, cumpleaños del rey, o por la fiesta de reyes, los jóvenes infantes Felipe, M.ª Teresa, Luis Antonio y M.ª Antonia Fernanda (de 17, 11, 10 y 8 años, respectivamente) preparaban una función musical, serenata o pequeño sainete cantado y bailado para distraer las negruras mentales de su padre, aficionado a estos espectáculos familiares, seleccionándose en tal ocasión una orquesta compuesta por los mejores instrumentistas de la Real Capilla. El embajador de Francia, Conde de Vaulgrenant, en calidad de «embajador de Familia», y las personas más próximas a los reyes asistían a las representaciones. El recién llegado Farinelli se quedó estupefacto ante la soltura de los pequeños actores, «la loro cognizione e la loro grazia», con quienes pronto establecería lazos afectivos, particularmente con Felipe y M.ª Teresa que le parecían dos criaturas angélicas[26]. Por su parte, la vivaracha M.ª Antonia siempre le admiró y estimó, sentimientos reflejados en la diaria correspondencia que dos años antes de su boda (1748-49) mantendría con la reina viuda entre el Buen Retiro y San Ildefonso. Durante la jornada de Aranjuez de 1737, el 1.° de mayo, día de la onomástica del rey, le dedicaron un «diálogo cómico, y armónico» en dos actos titulado, al gusto tardobarroco, *Los triunfos que alcanza el celo, solo juzgar puede el Cielo*, en el que intervenían como «interlocutores»: Apolo (Felipe), Mercurio (Luis Antonio) y las ninfas Terpsícore o la Danza (M.ª Teresa) y Calíope o la Elocuencia, la de la voz hermosa, musa entre las musas, amada de Apolo (M.ª Antonia). *Ceder honor por honor, nunca deslustra el valor*, serenata escénica que los cuatro infantes cantaron y bailaron poco después de llegar Farinelli, el 19 de diciembre de 1737 (Felipe V cumplía 44 años), fue muy especial. Las serenatas eran un género muy apreciado en palacio hasta por la propia reina, capaz de degustar lo castellano con tal de que llevara música, a ser posible italiana; tratándose de composiciones breves, solían cantarse en concierto, con o sin atuendo alusivo al tema, más ocasionalmente se representaban en un escenario con decorados y maquinaria teatral. La reina llevaba meses preparando ésta e indudablemente

contaba con la presencia del músico en Madrid. Para su representación, que costó varios cientos de miles de reales, Giacomo Bonavia, ayudado por un ejército de operarios, construyó en el Casón del Buen Retiro, entre el 6 de octubre y el 30 de noviembre, un magnífico «Theatro figurado» o «Nuevo Coliseo», y para el atuendo de los infantes, cuyo diseño encomendó la reina a Farinelli, se habían encargado a Italia con más de siete meses de antelación telas de Milán y de Venecia, mediando el Conde Rocca, embajador extraordinario en Madrid del rey de las Dos Sicilias: «La Maestà della Regina diede a me tutta la facoltà di vestire le quattro Reali Persone; puol considerare l'impegno mio quanto ho studiato di fare il meglio. L'Infante Don Filippo portava una tracolla *ad usum Farinelli* [como los héroes encarnados por él: banda cruzada sobre el cuerpo del tonelete de la que pendía la espada o el sable], con la differenza che le mie pietre erano false, e quelle tutti brillanti che pareva un sole. Portava seco più di 400 cento mila pezze di gioie, fra le quali v'era una pietra portata da me de Londra a questa Regina»[27].

El argumento de la pieza no tiene desperdicio y el propio Farinelli podía reconocerse orgullosamente junto al monarca en uno de los personajes de aquella trama que metaforizaba el consorcio del rey con la música: Cadmo (futuro esposo de Armonía), hijo del rey de Fenicia y nieto de Poseidón, parte en busca de su hermana Europa raptada por Júpiter. En su azaroso viaje de rescate, guiado por Vesta y Palas, funda la ciudad de Tebas, y su compañero de aventura, Anfión, erige con su canto y la prodigiosa música de su lira los muros de la nueva fortaleza. En escena aparecían bajeles, vestales, un templo antiguo, carros de triunfo tirados por fieros animales, dos serpientes, un dragón articulado y hasta una vaca blanca, enviada por el oráculo de Vesta, que guiará a los viajeros al lugar destinado para la fundación. Acompañados por una orquesta de diecinueve músicos y dos coros, los infantes concluían cantando una apoteósica escena final con alusión al día: «Que en Trono dichoso govierne feliz, / y el Orbe a sus plantas / consiga rendir; / Que ocupe en su aplauso / la Fama el clarín, / y en quanto el sol dora / se oyga repetir : / Que en Trono dichoso / govierne feliz!». Así ocupaba muchas de sus horas el Familiar de Sus Majestades[28].

En la preparación de los eventos festivos de la Corte andaba siempre enredado, a pesar de sus sesenta y tres años, el Marqués Annibale Deodato Scotti di Castelbosco, «evangelista» de la reina, como le apodaba con borbónico humor Felipe V.

Annibale Scotti, «juez-protector» de operistas

Durante los primeros tiempos de iniciación a la noche-día del rey, sujeto a aquella amable tiranía, Farinelli parece eclipsarse, en lo que a protagonismo teatral se refiere, tras la figura del viejo Marqués de Scotti, llegado a Madrid en 1719 como ministro plenipotenciario del Duque de Parma con la secreta misión de hacer caer en desgracia al prepotente y belicoso cardenal Alberoni, que gozaba por entonces del favor de los reyes. Desde diciembre de 1719, con la misma fidelidad pero no igual relieve, el gentilhombre Scotti remplazó al cardenal desterrado de España en el favor de la reina y en la privanza, así como en el cargo que Julio Alberoni tenía de juez-protector de compañías de «cómicos» italianos y responsable de espectáculos teatrales. Scotti disponía de amplios poderes tanto en materia de prospección y organización de espectáculos como de obras para mejora y embellecimiento de los locales destinados a tal uso. Era consejero artístico, experto coleccionista, administrador, hombre de confianza y portavoz de Isabel de Farnesio. Desde el 15 de agosto de 1735 gozó también del título, algo tardío, de «Criado de la Casa del Príncipe e Infantes», y «en atenzión a sus señalados y agradables servizios» fue nombrado Gobernador, Ayo y Mayordomo Mayor del infante-cardenal Luis Antonio Jaime el 16 de enero de 1742[29]. Saint-Simon dejó un retrato nada liviano de este cancerbero de los intereses regios (como se autodenominaba), por el que Isabel de Farnesio sentía un afecto sin estima: «C'était un grand et gros homme fort lourd, dont l'épaisseur se montrait en tout ce qu'il disait et faisait; bon homme et honnête homme d'ailleurs, mais parfaitement incapable. Personne n'en était si persuadée que la reine; mais il était de Parme, et cela lui suffit pour faire à la longue, et faute de concurrents de même pays, la haute fortune où il est à la fin parvenu

par la bienveillance de la reine, sans néanmoins qu'elle ait jamais fait de lui le moindre cas»[30]; según Vauréal, embajador de Luis XV en Madrid, Scotti era una personalidad tan polifacética como fatua: «Un caractère indéfinissable, fou, visionnaire à l'excès, vendeur d'orviétan sans talent pour le débiter [charlatán sin talento para vender su pacotilla], poète, historien, orateur, architecte, géographe, mathématicien, politique, il était de tous arts et de tous métiers; ses conversations embrassaient toutes sortes d'objets et finissaient par des ordures sur ses bonnes fortunes»[31]. Puntilloso en extremo pero incapaz de hilvanar proyectos de envergadura (quizás porque a fuerza de mucho abarcar apretaba poco), pésimo administrador pero compatriota y fidelísimo factótum, la reina nunca quiso herirle jubilándolo de las tareas teatrales en favor exclusivo de Farinelli, aunque costaban carísimas a la Villa de Madrid (recuerda en sus *Memorias* el corregidor José Antonio de Armona[32]), que corría a menudo con el gasto de los festejos áulicos dentro y fuera de palacio.

Comedia musical italiana ya se representaba en Madrid desde 1703, año en que los *Trufaldines* la introdujeron en el Coliseo del Retiro y en su corralillo público de la calle de Alcalá, y en 1708 en el edificio que ocupaban los lavaderos municipales de los Caños del Peral (en la actual plaza de Isabel II), convertido en «Corral de los Trufaldines». Esta tropilla de comediantes italianos, así denominada por interpretar una especie de zarzuelas en las que intervenía un patán, tardíamente denominado «Trufaldín», personaje de la *commedia dell'arte* entre el «gracioso» y el «bato» del teatro español, había venido de Nápoles con Felipe V, tras su estancia en Italia en 1702, para distraerse y distraer a la niña saboyana que tenía por consorte y que no entendía gran cosa del español ni de sus finezas literarias. Porque el joven rey, durante los nueve meses pasados en Italia, le tomó gusto a las óperas y serenatas que profusamente se le brindaron las noches de aquel año en que estallaba la Guerra de Sucesión. Por el *Giornale del viaggio d'Italia dell'invittissimo e gloriosissimo Monarca Filippo V* de Bulifon, que contiene abundantes noticias sobre manifestaciones festivas, sabemos que el tiempo libre que le dejaban los sobresaltos bélicos y besamanos lo pasaba el rey escuchando buena música. Asentada en Madrid la «Compañía de la Farsa Ytaliana», protegidísima por la Corona, sus componentes o «Trufaldines» constituyeron la vanguardia de una activa tropilla que se renovó durante largos años. Desbaratada la primitiva compañía en 1711, renacería en 1715-16 por voluntad de Isabel de Farnesio (deseosa de tener un grupo estable de actores italianos), ejecución de Alberoni y mediación del Conde Ignazio Rocca, ministro de finanzas del Duque de Parma, que contrataba actores para la Corte de España. Las idas y venidas de éstos entre Italia y Madrid fueron bastante regulares: cada cinco o seis años, diez como máximo, solicitaban pasaporte, unos regresaban a su patria y otros venían a reemplazarles en el servicio del rey Felipe. Cuando el cardenal-privado cayó en desgracia, en 1719, el Marqués de Scotti tomó el relevo por un escuetísimo real decreto de 25 de diciembre de este año, en el cual se le encomendaba la dirección del teatro de los Caños del Peral y de todo lo a él ateniente, con las mismas facultades y preeminencias que tuvo Alberoni. En realidad se trataba sobre todo del «govierno económico» del mismo, así como de los negocios civiles, pero saliéndose de la esfera de la pura economía Scotti tenía obligación de recurrir al Consejo de Castilla (al que competía lo referente a fiestas teatrales y festejos públicos) y «si hubiere algún lance en que fuere necesario hazer alguna prisión, deberá llevarse al preso a la Cárzel pública, y encargarse la Justicia ordinaria del conocimiento del exceso que huviere cometido». En suma, intentaba evitarse que cualquier italiano delincuente que no formara parte de las compañías cómicas probara lo contrario y eludiera el juicio o al menos introdujera una competencia. Para las causas civiles y criminales que pudieran surgir, Scotti debía asesorarse de un alcalde de casa y corte, a quien competía decidirlas[33]. Al llegar Farinelli a España, el decano marqués tenía por brazo derecho y ejecutor en todo lo material al napolitano Felipe Bononcini, comediante trufaldín que Alberoni trajo de la Corte de Parma a fines de 1716. Nombrado «Mozo de Oficio Supernumerario de la Rl. Tapizería» en febrero de 1743, Bononcini se ocuparía de la conservación del vestuario escénico de los italianos, cuya confección, previo examen del diseño y presupuesto por la reina Isabel, podían los principales actores confiar personalmente a un sastre de Madrid o dejarlo en manos del oficial

Bononcini[34]. Durante este reinado los trajes sirvieron, como las «mutaciones» o decorados –repintados a menudo, cuando no se los apropiaban los ministros– en el teatro público de los Caños del Peral y en el Coliseo del Retiro, deshaciéndose para adaptarlos al tema de la pieza y cuerpo de los héroes: «a la romana», «a la griega», «a la persiana»...; el registro era limitado.

Pioneros del *dramma giocoso*, los Trufaldines transmitirán al público madrileño el gusanillo del *bel canto*, toscamente devanado aún en asuntos tragicómicos, entre bufonadas de comedia y olímpicas empresas importadas de tierras transalpinas. No se trataba de teatro propiamente popular (Cotarelo se interrogaba sobre este punto, considerando el tipo de decorados y pertrechos que utilizaban en sus espectáculos[35]) sino de piezas de vuelo mitológico, con partes cantadas y bailes, en las que intervenía algún personage de la *commedia dell'arte* como ingrediente jocoso: Covielo, Arlequino, Florindo y Columbina, Pantalón, el Doctor, Briguella, Trufaldino..., aparecen con su patronímico italiano en varios documentos del Archivo Histórico Nacional de Madrid, entre 1708 y 1725. Además de representar públicamente en los Caños del Peral (que mientras estuvo regentado por ellos tuvo vocación lírica y autonomía de gestión, gozando del real patronato aunque pertenecía a los propios de Madrid), a sus horas servidores del rey al igual que las dos compañías españolas que tenía Madrid, los italianos actuaban en el Coliseo del Buen Retiro cuando Felipe V los reclamaba y a veces seguían a la Corte en sus jornadas, siendo comunes en la *Gaceta* madrileña noticias como ésta: «para la diversión de las noches, han mandado [los reyes] passe a aquel Real Sitio la Compañía Cómica Italiana», representando entonces en el cuarto del rey o de la reina, en el «quarto de las comedias» o en efímeros teatros levantados en los salones de palacio con motivo de algún festejo familiar. Desde 1703 dispusieron de coches de la Real Caballeriza para subir a ensayar al Retiro o desplazarse con sus pertrechos al Pardo, Aranjuez, y San Ildefonso si el rey solicitaba sus servicios. Solapadamente Alberoni criticaba los gastos acarreados por aquel tráfico perpetuo de unos comediantes peleones y exigentes en cuanto pisaban la Villa y Corte, sobre todo si traían más de un *capo* o empresario con ellos: «Io vedo, signor conte [Rocca] stimatissimo, che se si fanno missioni teatrali, se gli dà borsa aperta e pieno arbitrio nel spendere, anche mal a proposito: e quelli poi che portano pondus diei et aestatus se gli nega il necessario»[36]. Embajadores y nobles los empleaban también ocasionalmente para representar en sus casas o cuando por especial favor se les franqueaba el Coliseo del Retiro para festejar el día del nombre del rey u otro feliz suceso de la monarquía, dedicándole una fiesta musical costeada por su propio bolsillo o por el Ayuntamiento, según se estilaba en este reinado de desbocada administración. En 1722 y 1725 muchos de ellos solicitaron pasaporte a Scotti para regresar a Italia, algunos se quedaron al servicio de los reyes para interpretar partes bufas en comedias y entremeses: Fabricio de la Torre (italiano de ascendencia española), Juan de Sommarriba y su mujer, Lucia Fiorucci, Catarina Frauagnini (casada con Christian Scio, el ya citado maestro de baile), o con alguna dedicación particular: Bononcini, Scio y Vicente Grisafe, adiestrador de comparsas de ópera[37]. Años después de su extinción como grupo teatral compacto comenzará el largo episodio madrileño de Farinelli y de la «ópera seria», codificada y cortesana, al gusto poético y teórico del gran Metastasio. Pero por mucho tiempo «bufo» seguirá siendo sinónimo de «trufaldín» y así se denominará a menudo en la Corte al actor que interpretaba papeles cómicos.

Farinelli, «embajador» del gusto italiano

Entre 1737 y 1738 Scotti se mostró particularmente activo, acometiendo la renovación y ampliación del teatrillo de los Caños del Peral, secundado por Bononcini, y del Coliseo del Buen Retiro, que se iba quedando pequeño para programar espectáculos de envergadura. La boga del «drama musical» empezaba a cobrar esperanzas en Madrid. El juego de actores y comparsas, los engranajes mecánicos de una sofisticada maquinaria, necesaria al despliegue de las perspectivas arquitectónicas y del elemento escénico-maravilloso, indisociable de unos contenidos heroicos a la moda de Europa, exigían mayor amplitud de tablado y traseras. El presagio de un futuro más estimulante en la vida

social y festiva de palacio tras la llegada de Farinelli y la favorable influencia que ejercían su voz y su persona sobre el ánimo del rey, espoleaban la tónica naturaleza de Isabel de Farnesio, y ésta a su viejo marqués, quien a golpe de esquelas y reales urgencias quedó encargado de hacer que la Villa librase prontamente los fondos necesarios para emprender las obras. Cabe preguntarse qué hubiera sido ya en este reinado el clima teatral madrileño de haber coincidido Farinelli con el genial arquitecto y escenógrafo mesinés Filippo Juvarra, llegado a Madrid dos años antes que él para proyectar el nuevo Palacio Real; la pulmonía castiza que lo llevó a la tumba en 1736 nos deja con esta incógnita.

El Coliseo del Buen Retiro, destruido como la mayor parte del palacio durante la Guerra de Independencia, era un hermoso teatro a la italiana, con planta en forma de «U», edificado en 1638 para el Austria Felipe IV contra la fachada este de la plaza principal, que miraba a los jardines. Paralelo al Casón, tenía tres pisos y veinticuatro grandes balcones o «aposentos» donde podían acomodarse hasta quince personas, con enormes celosías de quita y pon, una «cazuela» como en los corrales de comedias y sobre ella dos palcos centrales semicirculares o «lunetas». Decoraba el techo de la sala un gran lienzo de Dionisio Mantuano con perspectiva arquitectónica, flores y cupidos. Carente de proscenio, el frontis o embocadura del escenario estaba enmarcado por columnas-pilastras que imitaban el jaspe y adornado en sus laterales por dos grandes estatuas doradas. En la tonalidad interior de la sala dominaban el azul, verde y oro. Las obras de remozado encargadas a Pedro de Ribera, arquitecto municipal, y a Giacomo Bonavia, arquitecto real, fueron rápidas y poco onerosas (la gran la reforma esperaría hasta 1747), realizándose entre el verano y el otoño de 1738, aprovechando la ausencia de la Corte en San Ildefonso y El Escorial. El escenario ganó profundidad: en sus muros traseros se construyó un arco robusto con puerta de cristalera que se abría a los jardines del Retiro posibilitando los incendios fingidos y otros artificios escénicos. También ganó altura: se elevó su cubierta para que pudieran bajar a plomo las bambalinas. La sala pasó a tener cinco pisos y se aumentó considerablemente el número de balcones, reduciéndose su tamaño: seis personas cabían ahora en cada uno[38]. Retocado y espléndido, el Coliseo del rey se disponía a acoger las fiestas musicales sobre las que Farinelli iba a ejercer muy pronto una influencia selectiva, evitando herir la susceptibilidad de Scotti pero firmemente decidido a demostrarle que los gustos musicales de la Corte estaban por formar.

Respecto al teatro público de los Caños del Peral, el modenés Luigi Riccoboni, renovador de la comedia italiana en Francia, alude en 1738 a la reciente rehabilitación del edificio, en la que intervino Vigilio Rabaglio, joven arquitecto del Ticino que Scotti trajo a Madrid pocos meses antes de llegar Farinelli. En sus reflexiones histórico-críticas sobre el teatro, dedicadas a la reina Isabel de Farnesio, Riccoboni lo estima «très grand & très magnifique, dans le goût des Théâtres d'Italie, en conservant cependant quelques-unes des parties [la «cazuela», por ejemplo] de leur ancienne forme»[39]. Se inauguró este nuevo «coliseo» el 16 de febrero de 1738, domingo de carnaval, con el *Demetrio*, la primera obra de Metastasio que se representaba en un teatro comercial madrileño, con música de Johann Adolf Hasse, el Sassone (común amigo del poeta y de Farinelli), y todo el aparato heroico y solemne del drama musical. Una ópera que Farinelli conocía bien, por haber cantado la parte de Alcestes hacía cuatro años en Italia (Vicenza, Teatro delle Grazie, con música de Francesco Araja). Para actuar en esta nueva programación lírica de Madrid había venido de Italia con su empresario, Antonio Pieraccini, una compañía de actores profesionales compuesta por el boloñés Annibale Pio Fabri, «Annibalino»: descubierto por Vivaldi en 1716 era uno de los pocos tenores de fama internacional –con Angelo Amorevoli, Antonio Montagnana, que había cantado con Farinelli en Londres, admitido en la Real Capilla de Felipe V en 1738, y el alemán Anton Raaff, contratado por Farinelli de 1755 a 1759 y para quien Mozart creó su *Idomeneo*–, en una época en que esta cuerda se destinaba al rey prudente o al tirano, mientras que los *castrati* y las damas encarnaban a héroes y enamorados. Las también boloñesas Marta Monticelli y Elisabetta Uttini, esta última había actuado junto a Farinelli en 1733 (Bolonia, Teatro Malvezzi, *Siroe*, música de Hasse), la veneciana Giacinta Forcellini y dos florentinos: Rosa Man-

cini, alumna del hermano de Farinelli, Riccardo Broschi, que hasta llegar a Madrid había hecho de segunda dama, el castrado Lorenzo Saletti, que también cantaba segundas partes, y dos boloñeses especializados en entremeses (como se denominaban los *intermezzi*): el bajo Tommaso Garofalini y la soprano Santa Marchesini, que cantaban las partes bufas; ambos entraron este año al servicio de Felipe V, al igual que Uttini, con un salario ajustado por Farinelli[40].

El Conde Rocca, que mediaría una vez más en estos negocios teatrales, celebró el 20 de enero en su casa-embajada madrileña con motivo del cumpleaños de don Carlos, rey de las Dos Sicilias: «Un sumptuoso Festín con una gran Sereneta, compuesta de los mejores Instrumentos, y de las mejores Vozes, concurriendo a ella los Músicos Italianos [cantantes] que han venido últimamente para la Ópera; y con una explendida Cena, a la que asistieron toda la Grandeza, y Nobleza de ambos sexos, dándose fin a la función con un Bayle, que duró toda la noche, en cuyo espacio se sirvieron todo género de Bebidas, y Dulces, con la mayor abundancia, y profusión»[41]. Italia y España, Nápoles y Madrid estrechaban lazos políticos acogiendo una música que triunfaba en Europa y de la que Farinelli devenía el simbólico representante en la Corte: su mérito le había propiciado «d'esser riguardato non come Farinelli, ma come Farinelli ambasciatore». A propósito del *Demetrio*, estrenado el 11 de febrero en los Caños del Peral, escribe Farinelli: «Martedì passato andò in scena l'opera italiana. Dio, che sussurro, che schiamazzo ha fatto tutto lo spettacolo! Questi Spagnoli, non usi a vedere cose simili, sono remasti così sorpresi che non si puol dire di più». Elogia el «bellissimo Teatrino» o nuevo coliseo de los Caños y confiesa que la ópera ha sido un éxito fácil, ya que hasta el presente no se han oído en España gorgeos italianos que valieran la pena, y en el país de los ciegos... «Beati primi in terra d'orbi!». También confirma su participación aludiendo a la gratitud que le muestra la compañía, el éxito que ha obtenido el tramoyista boloñés Giacomo Bonavera, alias «Campana» (Cotarelo lo confundió con Giacomo Bonavia), que entraría enseguida al servicio del Coliseo del Retiro, y los sustanciosos beneficios recaudados en cada velada por el empresario Pieraccini. Para mayor gloria, Farinelli ha suplicado personalmente y obtenido de Su Majestad el honor de que en Pascua se represente la ópera en palacio, y este paso nada habitual dado por los reyes podría traer enormes ventajas para empresarios y cantantes[42]. Así es cómo, guiado por Carlo Broschi, el drama musical italiano entraba con todos los honores en el Coliseo del Buen Retiro.

Pero los Caños del Peral cerrarían sus puertas a finales de diciembre de 1739, tras la representación de otras cinco óperas, cuatro de ellas de Metastasio: *Demofoonte*, *Artaserse*, *Siroe* y *La clemenza de Tito*. El cierre se debió a discordias entre arrendadores, cantantes y músicos, explican el Marqués de Scotti, en un memorial dirigido a Felipe V, y Farinelli, en carta a Sicinio Pepoli. Los problemas surgieron tras el estreno de *Demofoonte*, un *pasticcio* de varios autores con recitados de Gaetano Schiassi, decorados de Giacomo Pavia (futuro director de la Real Academia de Bellas Artes) y trajes del milanés Rocco Caufman. En agosto de 1738, Pieraccini declaró en quiebra su empresa y los cantantes se quedaron sin cobrar sus honorarios; desesperados recurrieron a Farinelli, para quien tal fracaso no se debía sino a una sórdida estafa urdida por el empresario[43], y difícilmente podría explicarse de otro modo habida cuenta del entusiasmo que reinaba en Madrid en torno a estos espectáculos: cincuenta y cinco veladas totalizaron las representaciones de *Demetrio* y *Demofoonte*, contando la del estreno en el Coliseo del Buen Retiro, todo un récord. Deseando reservarse los mejores palcos, algunos nobles habían desembolsado una fianza antes incluso de que el empresario llegara a España (Pieraccini pasó la aduana de Alicante en el verano de 1737[44]): la duquesa de Osuna –Francisca Bibiana M.ª Pérez de Guzmán, en cuyo palacio de la Plazuela de los Afligidos lucieron sus habilidades los cantantes italianos y a quien se dedicó el entremés de *Don Tabarano*, intercalado en el *Demetrio*– pagó tres entradas o «voletas» por cada noche de representación en ambos coliseos, reteniendo para su uso exclusivo el balcón o «aposento» número 25 del piso central en el del Buen Retiro, contiguo a la luneta de los reyes[45]. ¿Se resintió Scotti, juez-protector oficial, de aquella preferencia de

sus protegidos por Farinelli y de alguna otra intervención?. El 25 de mayo de 1739 representaba a Felipe V: «Con ocasión de la nueva yntrodución de las Óperas en Música, que ygualmente han caminado, y caminan vajo mi dirección, como lo estubieron los cómicos particularmente Ytalianos [Trufaldines] donde hicieron todas sus representaciones, se han subscitado de tpo. en tpo. algunas pendencias entre los Ympresarios, Cantantes, y Músicos, algunos de éstos han intentado valerse de otro Juez, de lo que han resultado algunos perjuicios a las Partes, y embarazo, para que buelvan al Juez destinado, como lo han hecho». A fin de evitarlo y de que todo pasase en adelante por don Diego Manuel Palomeque, Fiscal de la Junta de Obras y Bosques, a quien designaba como asesor (hasta entonces lo fue José Bermúdez, Alcalde de Casa y Corte), Scotti suplicaba el beneplácito del rey el 30 de octubre y la expedición de una real orden que permitiera a Palomeque ejercer dicha asesoría (a pesar de ser, como fiscal, ministro togado), con potestad de inhibir a cualquier otro juez o ministro que intentara suplantarlo[46].

Hasta la llegada de Farinelli a Madrid, las óperas italianas que se cantaron en palacio y en el Teatro de los Caños fueron pocas y mediocres. Felipe V no disponía de un elenco artístico calificado y estable a su servicio, como era el caso en otras cortes europeas. A esta mediocridad alude no sólo Farinelli sino un privilegiado espectador canario, don Cristóbal del Hoyo Solórzano, Marqués de la Villa de San Andrés, que frecuentó la Corte y escribió sobre Madrid páginas deliciosamente satíricas e injustamente ignoradas. Refiriéndose a la actividad musical de los tiempos prefarinellianos, en los que Annibale Scotti oficiaba solo, escribe: «Ópera Italiana suele haver algun Ibierno; no es mala para vista una sola vez; pero aunque boníssima fuera, como estoy tentado del demonio para decir de Madrid quánto tiene de malo, y que se puede decir, es preciso, sin faltar a la verdad, responderte lo que siento [...]. No saben solpha los más de ellos [los cantantes], y cantan tomando el tono, el Aria, o la droga de memoria, como Fr. Diego Vélez aquel Sermón para Año Nuevo, que en Cubillas, de puro estudiado se huvo de perder en él [...]. Iten los papeles de hombres, los representan mugeres, sin otras señales de hombre que, un espadín, el sombrero, y lo que cantan»[47].

Bodas de los infantes Felipe y María Teresa: el triunfo del drama musical

En vida de Felipe V, dos fechas fueron determinantes para la carrera ascendente de Farinelli-embajador del melodrama italiano: 1739 y 1744, prolegómenos de lo que sería su gran empresa teatral durante el siguiente reinado de Fernando VI y Bárbara de Braganza. Fechas coyunturales, debidas a la celebración de dos matrimonios que, estrechando lazos entre Francia y España, representan también hitos decisivos para la historia del teatro musical en Madrid.

En 1739 se le presentó a Farinelli una oportunísima y digna ocasión de exaltar el género lírico en la Corte: la boda del infante don Felipe con Luisa Isabel, hija de Luis XV y primogénita de Francia, fue sonada. Para cantar en el Real Coliseo del Retiro y a propuesta de Farinelli vino a Madrid un elenco de cantantes prestigiosos: el excéntrico y célebre *castrato* Gaetano Majorano, Caffarelli (magistralmente retratado por Goldoni en sus *Memorias* teatrales[48]), mezzosoprano agudo, compañero de estudios de Farinelli en Bolonia que lo reemplazó en Londres en 1737 tras su incumplido contrato; Vittoria Tessi-Tramontini, «la Moretta», contralto florentina reputada por su brío y su prestancia, había cantado varias veces junto a Farinelli entre 1723 y 1735; Anna Peruzzi, «la Parrucchiera», soprano boloñesa, protegida del Conde Pepoli y compañera de escena de Farinelli, Caffarelli, Tesi y Uttini en Bolonia (en el *Siroe* de 1733 musicado por Hasse), muy apreciada en Madrid por los soberanos, les serviría hasta 1753; la veneciana Lucia Facchinelli, que cantó con Farinelli en 1734, en el *Artaserse* de Hasse (teatro San Giovanni Grisostomo, Venecia). También Annibale Pio Fabri, Elisabetta Uttini, Lorenzo Saletti y Rosa Mancini figuraban de nuevo en cartelera. Para la orquesta madrileña, dirigida por el maestro Courcelle, se trajo de Nápoles al célebre violinista par-

mesano Mauro Alai, «Maurino», que en 1714 había venido a España en el séquito de Isabel de Farnesio y ahora se quedaría a su servicio hasta 1747 como músico de cámara, estimado y favorecidísimo económicamente[49].

El 23 de octubre la familia real se desplazó a Alcalá de Henares para recibir a la novia francesa, que hizo su entrada el 25 por la tarde en «una primorosa Carroza, hecha en París», enviada a su encuentro por Felipe V. Aquel mismo día tuvieron lugar las ratificaciones matrimoniales, un besamanos en celebración del coincidente cumpleaños de Isabel de Farnesio, la entrega de regalos de los infantes a la joven esposa, y a las siete de la tarde, en la antecámara del cuarto de la reina: «Assistieron sus Magestades, y Altezas a una Serenata, cantada por el famoso Farinelo, y tres Músicos de Cámara, siendo su letra alusiva a la celebridad del día. Duró cinco quartos de hora», precisa la *Gaceta de Madrid*. Era la primera vez, pero no sería la última, que se hablaba de Farinelli en ese periódico mensajero de la Corona, oficializándose así su presencia y privilegio en el seno de la familia Borbón-Farnesio. El 29, tras un besamanos general, la real familia asistió en el Salón de los Reinos a ver disparar un castillo de fuego dispuesto por el Ayuntamiento de la Villa y seguidamente, en un suntuoso escenario efímero construido a tal efecto en el mismo salón[50], la serenata *Los dioses vencidos*, con música del Barón de Astorga (Emanuele Giocchino Cesare Rincón: Augusta, 1680-Madrid, ¿1754?), compositor siciliano reputado en Europa por sus cantatas de cámara, viajero, político, amigo de Domenico Scarlatti y estimado por Farinelli (en su patrimonio musical figuraban numerosas partituras de Astorga), el barón se encontraba ya por aquellas fechas en Madrid[51]. Interpretaron la serenata Caffarelli, Fabri, Peruzzi y Facchinelli: «Questi tutti vestiti alla teatrale allusivo alla festa con un bellissimo Teatrino, e tutti sedere»[52]. El 4 de noviembre por la noche, concluido el besamanos general al que asistió la nobleza en pleno y ministros extranjeros, se estrenó en el flamante Coliseo del Retiro la ópera *Farnace*, con música de Courcelle y decorados de Bonavia. Farinelli conocía la trama del *Farnace*, una ópera en la que había cantado por lo menos dos veces: en 1724 en Roma (Teatro d'Allibert, música de Leonardo Vinci: la parte de Berenice) y en 1731 en Bolonia (Teatro Malvezzi, música de Giovanni Porta: la parte de Merione). La gaceta madrileña reseñaba el 10 de noviembre de 1739: «Sin exageración se puede decir, ha excedido a las que hasta aquí se han visto representar en Europa, por sus Voces, compuestas de las mejores que se conocen, por la Música, y por la magnificencia de las Mutaciones, y acompañamientos»[53]. El *Farnace* subyugó y se comentó por todo Madrid, recuerda el corregidor Armona: «Los aplausos correspondieron a lo sublime de la ejecución, en que

[FIG. 124] ANÓNIMO, *EL TENOR ANTON RAAFF CON TRAJE «A LA HEROICA»*, ACUARELA SOBRE PAPEL, 33 X 21,5 CM. DEUTSCHES THEATERMUSEUM, MÚNICH

Farinelli, por todo lo dispositivo, tuvo gran parte»[54]. Lo que el propio Farinelli confirma en su correspondencia con Pepoli, disculpándose de un prolongado silencio: «Il motivo ne fu l'occupazione ch'io tenevo (come sa) per porre in scena l'opera nell'occorrenza delle passate nozze di questo Reale Infante Don Filippo»; su descripción de la boda y fiestas musicales es detalladísima: «Al giorno 4 del presente mese andò in scena la superbissima opera con una magnificenza grandissima [...]. Le decorazioni hanno sorpreso l'Italiano, il Francese, e stordito lo Spagnolo. Vedere 40 cavalli, metà cavalieri a cavallo, e metà corazzieri vestiti all'ultima ricchezza e gusto, con scene dicono qui superbe: io dico al denaro speso si poteva vedere di meglio, ma qui tutto costa, non è da meravigliarsi [...]. Ho fatto tutto il mio possibile che l'opera sia magnifica, e l'assicuro che di più non si puol fare in genere di comparse ed abiti. Ogni primo virtuoso che recita in Italia si potrebe chiamar contento d'avere un abito dell'ultima comparsa qui. L'Eletto del Popolo [el corregidor Montealto] di qui corre in questo impegno; non l'assolvo alla fine dell'opera di spese 60 mila doble. In Italia rideranno; bisogna esser qui per crederlo [...]. Il dramma fu l'opera che si fece in Bologna intitolata Farnace o Berenice»[55]. La festiva pluma del Marqués de la Villa de San Andrés se hace eco del delirio que despertó aquel fastuoso espectáculo: «La Ópera se repitió tres noches: para los Consejos, para la Ciudad, y para el Pueblo. Yo la vi con pesadumbre, y la celebré con gusto; más por haverme costado una incomodidad formidable, estrechura no pensada de siete horas, y haverme acostado sin cenar a las tres de la mañana, renuncié el derecho, que como Popular a la tercera noche tenía, contentándome con haverla visto, por Título de Castilla, en la primera. Mi muger estuvo dos, funciones admirables para su edad y su sexo. Alguno como yo en la Dignidad, y muy lexos de mí en la indiferencia, bolvió a las apreturas, y dexó el sombrero, el espadín, y media casaca, en ellas»[56]. El *Farnace* se repuso dos veces antes de acabar el año (y el 20 de enero del siguiente, cumpleaños del rey de Nápoles) con el mismo éxito: el 19 de noviembre, día de Santa Isabel reina de Hungría y santo de la reina de España, el 19 de diciembre para festejar a Felipe V, que cumplía 57 años. El domingo 30 de noviembre, los reyes, los Príncipes de Asturias y los infantes asistieron en el teatrito fingido del Salón de los Reinos a una «pastorela» y, espléndido siempre, «el Príncipe de la Rocca, Embaxador extraordinario del rey de las dos Sicilias en esta Corte, celebró los días 12, 13 y 14 de este mes el Casamiento del Señor Infante Don Phelipe, con diferentes Serenatas en cada noche, y con Cena, y Bayle, en un gran Salón, que mandó hacer a este fin en el Jardín de su Casa, donde concurrieron los Grandes, y Nobleza, y también los Ministros Estrangeros, cuyas Funciones fueron muy lucidas, y executadas con aplauso general»[57].

Del favor alcanzado por el melodrama italiano habla el corregidor Armona: «Con esta repetición, con el gusto de oír a tantos cantores famosos las mejores arias de Italia, se extendió por Madrid el nuevo gusto de su música y su decidida afición corrió al instante por todas las capitales de las provincias. Apenas había un joven, una señorita, un oficial mozo, que no supiera y cantase de memoria el *Misero pargoletto,* el *Padre perdona*, el *Sor Regina*, *Se tutti i mali miei*, etc. Corrió, pues, este gusto, ya hecho gusto de moda, por los estrados en todas las funciones particulares o caseras; los maestros de música, los compositores y las orquestas lograron por su continuo ejercicio continuados aplausos y fomento. A esta pasión se unieron los preceptos y se estudió la música por principio; se aumentó el número de los aficionados y así se encontraban y cantaban a porfía las arias italianas, los recitados, los rondós y las cavatinas de los mejores compositores de aquel país»[58]. Al año de su llegada Farinelli movía ya los hilos del teatro musical, solicitando la venida de profesionales con los que había cantado en los escenarios de Italia e Inglaterra, o conocidos por su reputación a través de su amigo boloñés, el Conde Pepoli, quien hasta su muerte, en 1749, le aconsejó artísticamente. Luego, reinando Fernando VI, sería su gran amigo el poeta Pietro Metastasio, desde la Corte de Viena a la que sirve[59], quien forme un armonioso tándem con Farinelli, como asesor escénico y libretista casi exclusivo de las óperas cantadas en el Buen Retiro y en Aranjuez. Desde 1739, Farinelli recibía a sus antiguos compañeros, procurándoles casa, carroza

y buena mesa durante su estancia en Madrid por cuenta de la Real Hacienda, con otras mil atenciones que colmaban sus extravagentes caprichos, a los que alude a menudo en su correspondencia y deplora «il pregiudizio che portano alla nazione Italiana e professione», declarándose feliz de haberse librado profesionalmente de la turba canora[60]. A partir de enero de 1740 el Real Coliseo del Buen Retiro se convirtió en templo único del drama musical, pues el litigio de los italianos se prolongó, a pesar de que el Consejo de Castilla votó en favor de los cantantes, y el cerrojazo del coliseo público de los Caños del Peral se hizo inevitable: treinta y seis años duraría, hasta que el Conde de Aranda lo transformó en salón abierto a aquellos bailes de máscaras descritos por Casanova en sus memorias libertinas y pintados por Luis Paret.

La otra fecha a que aludíamos en el reinado de Felipe V, segunda ocasión para Farinelli de contribuir al asentamiento del belcantismo en Madrid, fue 1744, año del enlace de M.ª Teresa, infanta de España, con el Delfín de Francia, hijo de Luis XV. El 8 de diciembre, el embajador extraordinario de Francia en Madrid y obispo de Rennes, Louis de Vauréal, efectuó la demanda en matrimonio y por la noche se estrenó en el Real Coliseo del Retiro el drama de Metastasio *Achille in Sciro*, con música de Courcelle, una monumental orquesta y decorados Bonavia. En esa ocasión Farinelli asumió solo todo el montaje de una ópera cuyos intérpretes, residentes en Madrid, servían titularmente a Felipe V desde hacía varios años: Peruzzi, Uttini y Mancinelli, músicos de Cámara, Montagnana y Francesco Giovannini («Francisquín» o «Juanini» en Madrid), músicos de la Real Capilla; sólo la española María Heras esperaría hasta 1747 para entrar al servicio de Fernando VI, y Manuela Trombetta seguiría sus giras y no volvería a España hasta 1752[61]. El 13 se otorgó el contrato matrimonial y se repitió la ópera. Los «embajadores de Familia», Louis de Vauréal y el Príncipe de Jacci, distinguieron en esa ocasión «su zelo, explendidez, y buen gusto», el francés «con tres noches de Fiesta, en las que no sólo huvo Comedia Española, Serenata, Fuegos, Iluminación, y Baile, sino que dio, a más de un copioso Refresco, de cenar opulentíssima, y delicadamente a los Combidados de ambos sexos, que fueron muchos», y el italiano con otras cuatro noches de alegres y lucidos festejos. El 18 celebró el desposorio el Patriarca de las Indias, según costumbre, en presencia del Nuncio de la Santa Sede, títulos, grandes y ministros extranjeros, sirviendo de padrinos los reyes y representando al Delfín de Francia por poderes don Fernando, Príncipe de Asturias. Tras un soberbio fuego de artificio, se estrenó aquella noche en el Salón de los Reinos *Los dioses superados*, serenata escénica a tres voces, nuevamente con música del Barón de Astorga, repetida entre el 27 y 31 de diciembre en el Buen Retiro, en un teatrito construido en el «salón del Castrillo» para el que se trajeron los bastidores, foros, bambalinas, cortina y alumbrado que servían en el teatro del Pardo. Cantó Montañana, ciñendo corona y «vestido a la Romana» o heroica, Trombeta, que hacía de Mercurio, y Heras, de Palas[62]. Al igual que *Farnace*, antes se había estrenado *Achille* en Nápoles para Carlos VII, rey de las Dos Sicilias: la primera, en el Teatro de San Bartolomeo (y la única que el futuro Carlos III resistió hasta el final, a pesar de durar cuatro horas), el 13 diciembre de 1736[63]; la segunda inauguró el nuevo y lujoso Teatro Real de San Carlo, el 4 de diciembre de 1737. Isabel de Farnesio había recibido en 1737 (la llegada de Farinelli a Madrid coincide con la inauguración del real teatro napolitano) como regalo de su hijo, los seis tomos de la reciente edición «de las Comedias, u Operas de Metastasio». Farinelli contaba con una excelente base de trabajo durante esos primeros años de dedicación personal y artística a Felipe V.

Los gastos de festejos en honor de la nueva Delfina fueron enormes: «El Rey ha resuelto que se costeen de quenta de su Real Hazda, la ópera y fuegos artificiales con que quiere S.M. se celebre la boda de la Señora Ynfanta D.ª María Theresa». Gracias a tal resolución se han conservado en el Archivo General de Simancas y en el Palacio Real de Madrid dos gruesos legajos que bajo minucias contables e inventariables revelan el complicado y costoso montaje de una ópera barroca (un brevísimo vistazo cuantitativo ayudará a imaginar la tarea): comisariado, nóminas de operarios, gastos generales y extraordinarios, acon-

[FIG. 125] P. OLIVERIO, *VISTA DEL INTERIOR DEL TEATRO REGIO*, HACIA 1740. MUSEO CIVICO D'ARTE ANTICA E PALAZZO MADAMA, TURÍN
Durante la representación del Artaserse de Metastasio, los espectadores, libreto en mano, discuten, comen y beben. En el Coliseo del Buen Retiro se servían jícaras de chocolate, «dulces de Francia y de España» y «bevidas de voca de Dama» (fresa y naranja).

dicionamiento del Coliseo, decorados, iluminación, vestuario, *atrezzo*..., todo exhaustivamente descrito, estimado, registrado durante once semanas de ininterrumpido trabajo, desde el 18 de octubre en que comenzaron los preparativos teatrales hasta 31 de diciembre de 1744 en que se acabó de recoger y limpiar el Coliseo. El Marqués de Montealto, del Real Consejo de Hacienda, Gentilhombre de Cámara y Corregidor de Madrid, fue nombrado comisario de los festejos, y Felipe V ordenó poner a su disposición los caudales que precisara por mano de su Tesorero General, José Gómez de Terán. Concluido su cometido, Montealto debía rendir cuentas a éste, excusado de hacerlo en la Contaduría Mayor, y enviar al Superintendente de Sisas noticias del total de gastos para que quedaran registrados en su Contaduría. El 17 de octubre, el marqués nombró «Veedor Fiscal General» a Félix José Aguado, Sobrestante Mayor del Buen Retiro (que ya se había ocupado de las bodas de los infantes don Carlos y don Felipe), y encargó a un sobrestante interino, Antonio García, la confección de las listas de operarios, memorias y despachos de materiales. A primeros de octubre, Annibale Scotti ya había encargado a Giacomo Bonavia «el Senario [*sic*], y Theatro para la ópera de Achiles en Sciro», y Montealto le responsabilizó de nombrar operarios, tasar materiales, hacer ajustes con los pintores y otros artífices, señalar sueldos, pedir los géneros necesarios, certificar nóminas, despachos y memorias que formara Antonio García y, siempre que sus ocupaciones se lo permitieran, presenciar los pagos, todo «con la maior economía que fuere posible practicar». Además de las intervenciones puntuales de otros oficios (doradores, cerrajeros, plomeros, vidrieros...), la mano de obra comprendía diariamente carpinteros y peones de carpintero, aserradores, pintores y peones de pintor (que molían colores y aparejaban lienzos), sastres, albañiles y carreteros: entre noventa y ciento cincuenta personas por semana, sin contar los días de representación en que esta cifra se disparaba, rebasando los trescientos operarios, por incluir los destinados al juego de bambalinas, foros y cortina, desplazamiento de las luces de escena, manejo de la sofisticada maquinaria del foso y contrafoso (bajo el tablado), vigilancia de la iluminación en la sala y corredores de los aposentos, porteros, amén de un ejército de carreteros, «mangueros» y «aguatochos» apostados a la intemperie para atajar en cualquier momento el fuego. Los pintores trabajaron en los claustros del Convento de San Jerónimo, que hubo que reparar después, por lo maltratados que quedaron de meter y sacar bastidores, «respecto de sus tamaños», y cuya restauración se encomendó a don Juan Calvo, profesor de Arquitectura. Rodeaban al maestro Bonavia ocho expertos de «pintura y dibujo de manos», que realizaron los modelos ideados por él: Pedro Peralta, pintor de cámara (realizó doce bastidores para «la Mutazión de Jardín»), Juan Bautista Colomba (dibujó en diferentes bastidores y foros «diez y ocho estatuas de las mutaciones de Galería y Pórticos, con otros paños encarnados»), Cristóbal Álvarez (dibujó y pintó «ocho Basti-

dores de la Mutazión de Deliciosa»), Andrés Morales («seis bastidores de la Mutazión de Galería, con su foro, y ocho bastidores de Gabinete»), Alejandro González Velázquez (pintó «todos los Bastidores, Bambalinas, y foros de la Mutazión de Sala»), Luis Velázquez (González-Velázquez, pero firma destacando únicamente el segundo apellido: «la Mutazión de Regia, con sus bambalinas y foro»), Félix Fedeli («dos Bastidores con sus Bambalinas y foro, de la Mutazión de Pórticos») y José Rufo («ocho bastidores de Deliziosa, tres Bambalinas de paños azules, vna encarnada, dos foros, vno de Bosque, y otro de Mar, que sirven en la Plaza, y assí mismo otro foro de aire, para la mutazión de Pórticos, quatro Bambalinas de nubes, como también diferentes gallardetes y menudenzias, para los nabíos»), más doce subalternos o «pintores a jornal». La reina Isabel, que controlaba muy de cerca la preparación del evento, mandó que ardieran diariamente dieciocho braseros en los claustros de San Jerónimo mientras trabajaron en ellos los pintores y ciento cincuenta y siete en la platea y pasos de aposentos del frío Coliseo, para caldearlo los días de ensayo general (27, 28 y 29 de noviembre), al que asistió (los «ensayos particulares» se realizaron en el Ayuntamiento), los dos de la ópera (8 y 13 de diciembre) hasta las 5 de la tarde y los dos precedentes día y noche; la platea soportaba la humedad de los jardines, sobre todo por la fachada sur del edificio, al situarse diecisiete pies (casi cinco metros) por debajo del nivel del Jardín del Rey, medianero entre el Coliseo y el Casón. Para llenarla y acomodar a los invitados, se trajeron también por orden suya diez tarimas y cincuenta bancos de casa de los embajadores de Francia e Italia, y otros del Ayuntamiento. Hizo asimismo poner luminarias «desde la Torrecilla del Prado hasta el Retiro, y en la Plaza del Juego de Pelota», por la que se accedía al Coliseo, los días de ensayo general y de representación. Sólo los materiales, decorados, retoques del Coliseo y mano de obra para *Achille in Sciro* costaron la friolera de 806.848 reales y 22 maravedíes de vellón, sin contar el variado atuendo y pedrería que lucieron en escena los «virtuosos de Su Majestad»[64].

[FIG. 126] ANÓNIMO, *FIESTA ORGANIZADA POR EL EMBAJADOR DE FRANCIA A LOS SEÑORES Y DAMAS DE LA CORTE DE MADRID CON MOTIVO DE LA BODA DE LA INFANTA DE ESPAÑA*, ESTAMPA CALCOGRÁFICA. MUSEO MUNICIPAL, MADRID

ras y fiestas regias, de su reglamentación y de los caudales que se les destinaban.

En vano Isabel Farnesio, reina viuda, trató de confiscar a su hijastro a aquel personaje hábil y emprendedor que ella había encumbrado para llevarlo con su fiel Scotti a las casas del Duque de Osuna y del Príncipe Pío en la plazuela de los Afligidos, cuando en agosto de 1746 pasó a ocuparlas. Farinelli era amigo y confidente de los nuevos soberanos, les apreciaba y le apreciaban sinceramente por haber frecuentado sus apartamentos y cantado para ellos, contra la voluntad de la reina madre, siendo aún Príncipes de Asturias. Los años de gobierno de Fernando VI serán los más gloriosos y gratificantes de la vida de don Carlo Broschi, antes Farinelli, caballero de Calatrava y empresario de espectáculos líricos. En su precioso manuscrito, concluido en 1758, rendía cuentas a sus amos y a España de la esplendidez de aquellos últimos fastos barrocos que durante once años animaron los Reales Sitios del Buen Retiro y Aranjuez, y cuya gestación se inició un día de agosto ya lejano en el retirado Palacio de La Granja.

NOTAS

1 El día 7 según G. Sacchi, *Vita del Cavaliere Don Carlo Broschi*, Vinegia, Stamperia Coleti, 1784, pp. 17-18, pero nada dice Farinelli en sus cartas. Entre París y Madrid la posta ordinaria tardaba unas tres semanas.

2 Correspondencia autógrafa inédita en el Archivio di Stato de Bolonia (A.S.B.), Pepoli, Carteggi, n.° 11 bis, *Lettere di Carlo Broschi detto Farinelli al conte Sicinio Pepoli, 1731-1749*, carta desde París, 15-VII-1737.

3 *Ibidem*, carta desde El Pardo, 16-II-1738.

4 Ch. Burney,*Voyage musical dans l'Europe des Lumières* (traduc. y ed. de M. Noiray, CNRS), Flammarion, 1992, p. 145.

5 L. Dussieux y E. Soulié (eds.), *Mémoires du Duc de Luynes sur la Cour de Louis XV: 1735-1758*, París, Firmin Didot Frères, 1860, I, p. 365. El duque subraya la mediación femenina en la generosa acogida reservada al Broschi en Madrid (que ha merecido una reseña el 5-X-1737 en la *Gazette de France*), para retenerlo por tiempo indefinido cerca del rey: «On croit que c'est la Reine d'Espagne qui a voulu absolument faire une condition si avantageuse à Farinelli».

6 O. Amiel (ed.), *Lettres de la Princesse Palatine: 1672-1722*, Mercure de France, 1999, p. 208.

7 A.G.P., Administrativa, leg. 667, autógrafo de Anglois solicitando ayuda de costa para regresar a su patria (Madrid, 22-IX-1713).

8 Los tres instrumentistas representaban el 12 de abril de 1742 «que por sus pocos medios no pueden costearse con el lucimiento correspondiente a la distinción que logran, en cuya atencion: Suplican a V.M. se sirva de señalarles el situado perpetuo, que sea de su Rl. agrado, distinguiéndolos en el sueldo ya que lo están en el servicio». A.G.P., Exp. personal (Porreti), caja 842/26-27. Por decreto de la misma fecha Felipe V les concede 100 doblones de oro anuales sobre sus sueldos como Músicos de la Real Capilla; A.G.S., DGT, Inv. 25, leg. 7.

9 Un excelente ejemplo, *Histoire de la musique et de ses effets*, Amsterdam, Charles Le Cene, 1725.

10 Numerosos testimonios en A.G.S., Estado (Reino de las Dos Sicilias), leg. 5.717, legs. 5.808 a 5.811, y leg. 5.836.

11 En 1726, 1728 y 1729; véase L. Balestrieri, *Feste e spettacoli alla corte dei Farnese*, Parma, Palatina Editrice (*Quaderni Parmegiani,* n° 6), 1981, pp. 69 y 124. También S. Cappelletto, *La voce perduta*,Turín, EDT, 1995, p. 193.

12 Sacchi, *opus cit.*, pp. 10-11.

13 Real decreto expedido en San Ildefonso el 14-IX-1737; A.G.S., TMC, Inv. 16, leg. 20. Farinelli ocupó en el Buen Retiro el cuarto n.° 10, de los veintiuno que había en la «Plaza cerrada» o «de la Covachuela». A.G.P., Buen Retiro, caja 11.746. Tenía además casa alquilada en la calle del Prado (Parroquia de San Sebastián, libro 26, fol. 406r) y años más tarde recibió una en propiedad: M. Torrione, «La casa de Farinelli en el Real Sitio de Aranjuez (1750-1760). Nuevos datos para la biografía de Carlo Broschi», *Archivo Español de Arte*, CSIC, n.° 275, Madrid, 1996, pp. 323-333.

14 A.S.B., *Lettere...*, carta cit., 16-II-1738.

15 A.G.S., Estado, leg. 6.902. Acuse de recibo y respuesta de Geraldino en A.H.N., Estado, libro n.° 707 (Embajada de Inglaterra), fol. 49r.

16 A.S.B., *Lettere...*, 16-II-1738.

17 A.G.P., Felipe V, Jornadas, leg. 184. Pagos a Nebra y a otros músicos por mano de Francisco Miguel de Goyeneche, tesorero de la reina (San Ildefonso, 1-IX-1737).

18 A.G.P., San Ildefonso, caja 13.555.

19 T. Lavalle Cobo, «El primer teatro de La Granja: la Casa de Tablas», *Archivo Español de Arte*, n.° 251, 1990, pp. 471-474.

20 A.G.P., San Ildefonso, caja 13.552. La información que contiene esta caja completa los datos del AHP aportados por Lavalle.

21 A.S.B., *Lettere...*, 16-II-1738.

22 *Ibidem.*

23 A.S.B., Fondo notarial de Lorenzo Gambarini, año 1783, 2 de mayo: *Inventarium Legale Bonorum Hæreditariorum bonæ memoriæ D. Equitis Don Carloli Broschi nuncupati Farinello*. En la *Descrizzione della Musica procedente dal Legato di S.M.C. la Regina di Spagna....* Véase Cappelletto, *opus cit.*, apénd., pp. 211-221.

24 M. Torrione (ed.), *Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid: 1700-1759*, París, CRIC & Ophrys, 1998. Las actividades protagonizadas nominalmente por Farinelli ocupan las páginas 203-204; 263-269; 275; 281-283. A partir de aquí cito la gaceta madrileña por esta edición.

25 *Descripcion del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro, de las funciones hechas en él desde el año de 1747 hasta el presente... Dispuesto por Dn. Carlos Broschi Farinelo, Criado familiar de Ss.Ms. Año de 1758*, manuscrito del que mandó sacar tres copias: una para los reyes (Biblioteca del Palacio Real de Madrid), otra para él (Real Colegio de España, Bolonia) y una tercera para que en todo tiempo dispusiera de ella el director del Real Coliseo (perdida).

26 A.S.B., *Lettere...*, 16-II-1738.

27 *Ibidem.*

28 De la actividad músico-teatral de los infantes trata mi artículo «Felipe V y Farinelli: *Cadmo* y *Anfión*. Alegoría de una fiesta de cumpleaños (1737)», en *El Conde de Aranda y su tiempo*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, CSIC, 2000, pp. 223-250.

29 A.G.P., Exp. personal, caja 986/35.

30 *Mémoires*, VIII, pp. 270-271.

31 Carta al Marqués de Argenson (Buen Retiro, 15-II-1745), cit. por A. Baudrillart, *Philippe V et la Cour de France*, París, Firmin-Didot, 1890-1901, v, p. 255, n.° 1.

32 J. A. de Armona y Murga, *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)*, ed. de E. Palacios Fernández, J. Álvarez Barrientos y M.ª del C. Sánchez García (a partir del ms. de la R.A.H.), Diputación Foral de Álava, 1988, pp. 266-277.

33 A.H.N., Estado, leg. 2.469, n.° 4 (contiene varios documentos).

34 Sobre este personaje, A.G.P., Real Casa (Espectáculos), leg. 667 y A.G.P., Buen Retiro, caja 11.743/16; A.G.S., DGT, Inv. 25, leg. 8, «Cómicos Ytalianos». Su testamento en AHP, escribano Mateo Álbarez de la Fuente, prot. n° 17.616, fol. 144.

35 E. Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, 1917, p. 40.

36 E. Bourgeois (ed.), *Lettres intimes de J. M. Alberoni adressées au Comte I. Rocca..., publiées d'après le manuscrit du Collège de S. Lazaro Alberoni* (tomo IV de los *Annales de l'Université de Lyon*), París, Masson, 1892, p. 380.

37 A.G.S., DGR, Inv. 25, leg. 8, «O^{nes} de S.M. expedidas del S^{or} D^{n} Juan Fermín de Barvaria para tomar la quenta de los Gastos efectuados con motibo de la boda de la S^{ma} S^{a} Ynfanta Delfina de Francia».

38 Amplia información en mi estudio «El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida», en M.Torrione (ed.), *España festejante. El siglo XVIII*, Diputación de Málaga, CEDMA, 2000.

39 L. Riccoboni, *Reflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe*, París, Guérin, 1738, p. 63, n. 1.

40 A.H.N., Estado, leg. 2.469, n.° 4.

41 Torrione, *opus cit., Crónica festiva...*, p. 199.

42 A.S.B., *Lettere...*, 16-II-1738.

43 A.S.B., *Lettere...*, carta desde Madrid, 14-XI-1739.

44 A.G.P., Real Casa (Espectáculos), leg. 668.

45 M. Torrione, «Isabel Farnesio en el Palacio Viejo del Duque de Osuna: 1746-1747. Tres planos de Virgilio Rabaglio y un coliseo privado», *Archivo Español de Arte*, 1999, n.° 287, pp. 243-262.

46 A.H.N., Estado, leg. 2.469, n.° 4.

47 *Carta del Marqués de la Villa de S. Andrés y Vizconde de Buen-Passo respondiendo a un Amigo suyo lo que siente de la Corte de Madrid...*, Madrid, 1745. Biblioteca Nacional, R-34629, pp. 72-73.

48 C. Goldoni, *Mémoires de M. Goldoni, pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, París, Aubier, 1992, pp. 126-129.

49 Con un sueldo anual de 90.352 reales, el más alto detrás de Farinelli; A.G.S., DGT, Inv. 25, leg. 7, sobre músicos de Cámara y Real Capilla.

50 Torrione, *opus cit., Crónica festiva...*, pp. 203-204.

51 A.G.S., DGR, Inv. 25, leg. 8.

52 A.S.B., *Lettere...*, 14-XI-1739, y A.G.P., Sec. Administrativa, leg. 769.

53 Torrione, *opus cit., Crónica festiva...*, p. 205.

54 Armona y Murga, *opus cit.*, p. 273.

55 A.S.B., *Lettere...*, 14-XI-1739.

56 *Opus cit., Carta del Marqués...*, pp. 45-46.

57 Torrione, *opus cit., Crónica festiva...*, pp. 205-207.

58 Armona y Murga, *opus cit.*, p. 273.

59 Véase B. Brunelli (ed.), *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, Verona, Mondadori, 1951-54, 5 vols. (obras y correspondencia: 1715-1775). J. Joly, *Les fêtes théâtrales de Metastase à la Cour de Vienne (1731-1767)*, Publications de la Fac. des Lettres de Clermond-Ferrand II, 1978, y los trabajos de A. Sommer-Mathis (Österreichische Akademie der Wissesenschaften: Kommission für Theatergeschichte Österreichs. Viena).

60 A.S.B., *Lettere...*, 14-XI-1739.

61 A.G.S., DGT, Inv. 25, leg. 7.

62 Torrione, *Crónica festiva...*, pp. 222-223. A.G.P., DGR., Inv. 25, leg. 8; A.G.P., Sec. Administrativa, leg. 769.

63 A.G.S., Estado (Reino de las Dos Sicilias), leg. 5807/56, «Correspondencia del Conde de Santisteban y D. José Joaquín de Montealegre» (carta de Montealegre a Santisteban, 25-XII-1736).

64 A.G.P., DGR, Inv. 25, leg. 8.

65 A.G.P., Buen Retiro, caja 11.743/20.

66 A.G.P., Real Casa, leg. 667.

67 M. Torrione, «Decorados teatrales para el Coliseo del Buen Retiro en tiempos de Fernando VI: cuatro óleos de Francesco Battaglioli», *Reales Sitios*, n.° 143, 2000, pp. 40-51.